

NOTÍCIA SOBRE O AUTOR E A DATA DO QUADRO DA «VIRGEM DE S. LUCAS» DO COLÉGIO DE JESUS DE COIMBRA*

FAUSTO MARTINS**

Neste trabalho, conforme vem expresso no título, visamos fundamentalmente dar uma breve notícia acerca do autor e data em que se executou o quadro da «Virgem de S. Lucas» do Colégio de Jesus¹, de Coimbra.

Antes, porém, uma vez que se trata de uma cópia, cujo original se encontra em Roma, importa fazer uma breve referência ao modelo que a inspirou.

Por outro lado, ao estar localizado numa igreja de Jesuítas², em Coimbra, intentaremos explicar os laços existentes entre a Companhia

* Texto da comunicação apresentada ao *Congresso Internacional de História da Arte*, Lisboa, Outubro de 1992.

** Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

¹ «Colégio de Jesus» é a designação correcta do colégio que os Jesuítas fundaram em Coimbra e não «Colégio das Onze Mil Virgens» como se denomina com frequência. Teve os seus começos em 1542; lançou-se a primeira pedra do edifício definitivo em 14 de Abril de 1547; a construção da igreja iniciou-se em 1598, arrastando-se até aos fins do século XVII. Após a expulsão dos Jesuítas, a igreja foi cedida ao Cabido Catedralício da cidade, e as instalações do colégio foram entregues à Universidade.

² O quadro da «Virgem de S. Lucas» estava colocado, e ainda aí permanece, na zona central do retábulo da capela dedicada a Santo António. Esta capela surgiu da promessa feita ao «Santo das causas perdidas» pelo facto dos malefícios da peste de 1599. A promessa começou a ser cumprida com o levantamento de um pequeno altar nos aposentos interiores do colégio. Só em 1635, no Reitorado do Pe. António de Sousa, é que se deu pleno cumprimento à promessa ao construir-se na nova igreja a capela de Santo António.

de Jesus e esta pintura da Virgem com o Menino vulgarmente chamada «Virgem de S. Lucas»³.

Só depois desta introdução, revelaremos o nome do artista e a data em que se efectuou a pintura que, ainda hoje, podemos apreciar na antiga igreja do Colégio de Jesus de Coimbra.

I. O ÍCONE «SALUS POPULI ROMANI»

O quadro que serviu de modelo à pintura da igreja dos Jesuítas de Coimbra é um ícone da Virgem, invocada sob o título de «*Salus Populi Romani*» que, durante séculos, a tradição supôs ser pintada pelo Evangelista S. Lucas e que se encontra num dos altares da Basílica de Santa Maria Maior, em Roma. Uma pintura sobre tela engessada e aplicada sobre madeira com 1,17 m de altura por 79 cm de largura.

Existem várias opiniões sobre a datação deste ícone. Há quem proponha a primeira metade do séc. V; o famoso iconólogo Kondakov⁴ defende uma data muito próxima do séc. VIII e IX e suspeita que debaixo da pintura deste ícone exista outra representação mais antiga. Contudo, a opinião mais credível, apoiada numa leitura estritamente formal do quadro, tal como se apresenta na actualidade, aponta para o séc. XII-XIII. Perante a diversidade de opiniões, a incógnita da datação persiste e só poderá ser desvendada após um restauro científico.

I.1. Procedência e colocação

Subsistem, também, muitas dúvidas sobre a procedência desta pintura. Se atendermos ao verticalismo da composição, poder-se-á concluir que originariamente este painel da Virgem com o Menino fez parte de alguma iconostase, estando colocado, como convinha, no lado direito da Porta Régia.

³ Ao longo dos anos, foram utilizados vários nomes para designar esta Virgem: «Nossa Senhora do Perpétuo Socorro», «Virgem Azevediana», etc. Alguns autores preferiram o título de «Nossa Senhora do Pópulo», uma tradução literal da «*Salus Populi Romani*». Sendo correcto, este título pode confundir-se com o ícone da Virgem que se encontra na igreja de S^a Maria del Popolo, de Roma. Na documentação oficial dos Jesuítas, aparece quase sempre a designação de «Virgem de S. Lucas» e «*Salus Populi Romani*», «Virgem Borguesiana».

⁴ Cf. AMATO, Pietro, *De vera effigie Mariae-Antiche Icone Romane*, Roma, Arnoldo Mondadori. Ed. - De Luca Ed., 1988, p. 59.

Talvez, por isso mesmo, tivesse mantido idêntica posição na edícula gótica do tabernáculo comatesco que estava situado na cabeceira da Basílica de Santa Maria Maior, onde permaneceu, durante séculos, exposta à veneração dos seus devotos.

Em 1611, fez-se a mudança do ícone «*Salus Populi Romani*» da zona da cabeceira para a capela «*Borghese*», mandada construir pelo Papa Paulo V. Na Bula Pontifícia da fundação, o Papa da família Borghese explica as razões que o levaram a tomar essa decisão: *Sanctissimam Virginem in omnibus rerum difficultatibus, ac operibus nostris semper invenimus adiutricem*, ou seja, pela devoção pessoal e pela ajuda recebida desta Virgem em situações difíceis. No documento, aduzem-se outras motivações de devoção popular: *Imaginem hanc Christi fidelium religione semper claruisse, pluraque, et insignia ex ea miracula prodiisse antiqua monumenta testantur*⁵, isto é, pelos milagres atribuídos àquela imagem.

1.2. Tipologia icónica

No ordenamento tipológico estabelecido por Evelyn Sandberg Vavalà que agrupou a representação pictória da «*Virgem com o Menino*» em três tipos principais, a saber, *tipo frontal*, *Odigitria* e *tipo afectuoso*, o ícone da «*Salus Populi Romani*» foi classificado como a quinta variante do *tipo Odigitria*. A ilustre iconóloga descreve-o nestes termos: *La Madonna sorregge il Bambino con ambedue le mani. Il gruppo guadagna d'intimità e di unità. Naturalmente s'avvicina assai strettamente ad alcuni tipi affettuosi*⁶.

2.1. Descrição do Ícone

A Virgem emerge de um fundo dourado; veste o *maphorion*; aos lados da auréola, lê-se a inscrição, em caracteres gregos, *MP* e *OY*, abreviaturas de *Meter Zeou*; sustenta o menino nos braços, cruzando os pulsos; a mão direita apresenta os dedos polegar, índice e médio estendidos, com o mínimo e anelar recolhidos, permitindo-nos fazer uma *lectio digitorum* em que os três dedos estendidos significam o

⁵ IDEM, *ibidem*.

⁶ VAVALÀ, Evelyn Sandberg, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento*, Roma, Multigrafica, Ed., 1983, p. 50. Trata-se da reimpressão da edição original, publicada em Siena, em 1934, cujo conteúdo, apesar dos anos, mantém plena actualidade.

Mistério Trinitário, enquanto os dois dedos recolhidos exprimem a dupla Natureza Humana e Divina do Filho. O adorno do anel colocado no dedo médio traduz uma alusão a um tema local, relacionado com a preciosa relíquia que se conservava na catedral de Perugia.

O Menino, com feições de adulto, veste o *hymation* com reflexos dourados significando o *Logos Glorioso*; tem as pernas cruzadas; segura com a mão esquerda um livro fechado em vez do rolo convencional e abençoa com a mão direita. A posição dos dedos, três estendidos e dois recolhidos, sugere a mesma *lectio digitorum* da Virgem ⁷.

2.2. Ícone devocional

Para além da beleza artística do conjunto e da riqueza iconográfica dos pormenores, a Virgem de Santa Maria Maior constituía um dos pólos devocionais mais importantes de Roma.

Ao longo dos séculos, os Papas deram o exemplo tributando-lhe intenso culto de veneração, manifestado através de procissões, exposições solenes do ícone e valiosas ofertas. A título de exemplo, podemos referir que o papa Leão X (1513-1527), sentindo a ameaça do poder mulçulmano, recorreu ao auxílio da «Virgem de S. Lucas», levando-a em procissão da igreja de Santa Maria Maior até à basílica de S. Pedro. O Papa Júlio II, em 1550, depois de ter celebrado em S. Pedro a cerimónia da bênção da «Rosa de Ouro» ⁸, enviou-a à basílica de Santa Maria Maior, como prova de afecto filial, implorando a protecção especial da Virgem para os Padres Conciliares reunidos no concílio de Trento. O Papa Pio V confiou à «*Salus Populi Romani*» o êxito da batalha de Lepanto (1571).

À devoção dos Papas aliava-se a piedade do povo cristão que manifestava grande afecto pela basílica mariana, visitando-a constantemente, sobretudo nos anos jubilares, atraído pelo grande número de relíquias que possuía, com destaque para o fragmento da manjedoura onde nascera o Menino e o quadro milagroso da «Virgem de S. Lucas».

⁷ Cf. AMATO, Pietro, *o.c.*, pp. 59-60.

⁸ O primeiro testemunho da cerimónia da bênção da Rosa de Ouro pelo Papa data do Pontificado de Leão IX (1049-1053). Para além do valor material, o presente da Rosa de Ouro possuía um simbolismo de grande significado. Vários dos nossos Reis foram contemplados pelos Papas com este dom. Cf. MASHANAGLASS, Le Marquis Mac Swinet de, *Le Portugal et le Saint-Siège, Les Roses d'Or envoyées par les Papes aux Rois de Portugal au XVIe siècle*, Paris, Alphonse Picard et Fils, Édít., 1904.

II. A «VIRGEM DE S. LUCAS» E A COMPANHIA DE JESUS

Neste movimento de constante apreço pela Virgem de Santa Maria Maior, o século XVI marca o momento culminante desta devoção, em cuja difusão a Companhia de Jesus teve papel decisivo.

Por que motivo a Companhia de Jesus se empenhou denodadamente em difundir o quadro da «Virgem de S. Lucas» desde os seus primórdios? Em nossa opinião, existem duas classes de razões que explicam o comportamento da Companhia. Umas, de carácter histórico; outras, de conteúdo apologético.

Do ponto de vista histórico, o vínculo da Companhia de Jesus à Virgem de Santa Maria Maior tem a sua origem no próprio Inácio de Loiola. Ordenado sacerdote, na cidade de Veneza, a 24 de Junho de 1537, decidiu, juntamente com os seus companheiros, consagrar um período de preparação para o dia da primeira missa. Passado algum tempo, já os companheiros ordenados tinham celebrado a primeira missa, Inácio de Loiola continuava a alimentar a esperança de poder fazê-lo, um dia, na gruta de Belém. Tal não foi possível. Na impossibilidade de a celebrar no local onde Cristo nasceu, Inácio escolheu a igreja romana que conservava a relíquia da manjedoura do nascimento do Menino e aí celebrou a sua primeira missa, à meia noite do Natal de 1538, no altar do Presépio de Santa Maria Maior.

Se Inácio de Loiola está na origem do acercamento da Companhia de Jesus à «*Salus Populi Romani*», caberá ao terceiro Geral dos Jesuítas, Pe. Francisco de Borja, assumir esta invocação mariana como uma das devoções prioritárias da Ordem e divulgá-la por todo o mundo.

Estando em Roma, Francisco de Borja costumava ir, com frequência, em peregrinação, visitar o ícone de Santa Maria Maior, em cuja prática era imitado, também pelos noviços de «S. Andrea al Quirinale»⁹.

Em 1569, Francisco de Borja obteve um êxito surpreendente ao conseguir aquilo que muitos tentaram, mas nunca alcançaram: a autorização do Papa Pio V para executar uma cópia artística a partir do original de Santa Maria Maior.

Esta primeira cópia permaneceu sempre na capela do noviciado de «S. Andrea al Quirinale». Uma tabuleta, existente no local, testemu-

⁹ D'ELIA, Pasquale M., *La prima diffusione nel Mondo dell'immagine di Maria «Salus Populi Romani»*, in Rivista «Fede e Arte», fasc. X, Roma, 1954, pp. 1-11.

nha, ainda hoje, a acção meritória do santo jesuíta: *Hanc imaginem S. Franciscus Borja ab exquilino exemplari primam omnium esprimendam curavit*. Uma legenda bem explícita a assinalar que S. Francisco de Borja foi o responsável pela primeira cópia reproduzida do exemplar mariano da basílica Liberiana, erguida no monte Esquilino.

A fim de nos situarmos melhor, informamos que a cópia da «Virgem de S. Lucas» conserva-se numa das «cappellette di S. Stanislao» que, por sua vez, fazem parte integrante dessa «pérola do Barroco» que é o conjunto arquitectónico de «S. Andrea al Quirinale» do insigne Bernini. As três «cappellette», dedicadas a Santo Estanislau de Kostka, ocupam um espaço, no primeiro andar, onde se guardam algumas das recordações e relíquias do santo jovem jesuíta. Concretamente, na terceira sala, sobressai, ao centro, o belo conjunto escultórico de «S. Stanislao morente» da autoria de Legros, ladeado de dois altares. No altar da esquerda, a atenção do visitante dirige-se, naturalmente, para a cópia da «Vergine Borghesiana», encomendada por S. Francisco de Borja.

Contudo o trabalho de reprodução não constituiu tarefa fácil. Bem pelo contrário. O artista que executou a pintura experimentou algumas dificuldades porque não se conseguiu obter a autorização para retirar o quadro da edícula onde se encontrava. Recorde-se que este quadro, para além do valor artístico, era estimado como preciosa relíquia e, como tal, exigia respeito e um certo distanciamento. Um contacto demasiado imediato suporia quase uma profanação. Daí que o trabalho tivesse de ser executado a uma certa distância.

Sem querermos entrar em polémicas ¹⁰, consideramos que esta pintura de «S. Andrea al Quirinale» pode muito bem ser reconhecida como o protótipo de tantas e tantas cópias que rapidamente se difundiram pelas Casas Professas, Colégios e, de maneira muito especial, pelos Noviciados da Companhia de Jesus. Do conjunto, cabe realçar a cópia que, em 1569, o Pe. Inácio de Azevedo trouxe de Roma, como oferta particular de Francisco de Borja, à Rainha D. Catarina.

¹⁰ Ultimamente surgiram algumas opiniões contrárias à tese habitual, entre elas a do Prof. Ugo Monneret de Villard que nega ter sido o Pe. Francisco de Borja o primeiro a conseguir a autorização para fazer uma cópia da «Virgem de S. Lucas». Sobre os pormenores da discussão consulte-se o artigo, já citado, de Pasquale M. D'Elia, S.J.

A estas motivações de carácter histórico há que acrescentar outros factores de ordem teológica e apologética, esclarecedores dos laços da Companhia de Jesus com o ícone mariano da basílica Liberiana.

Não foi por acaso que, perante tão grande quantidade e variedade de ícones famosos existentes na cidade eterna ¹¹, a Companhia de Jesus se tivesse decidido pela «Virgem de S. Lucas» de Santa Maria Maior.

Continuando a tradição da Idade Média que mantivera a crença desta imagem ter sido pintada por S. Lucas, os Jesuítas do séc. XVI avivaram o sentimento da lenda e aproveitaram-na como argumento apologético de defesa da devoção mariana, num momento preciso em que o papel de Maria, na economia da salvação, era posto em dúvida e até negado pela Reforma Protestante.

Não se tratava, pois, duma escolha casual, mas perfeitamente intencional, visando um objectivo bem preciso: defender e divulgar a figura de Maria, «Mãe de Deus», e transformar o ícone da «Salus Populi Romani» num poderoso cartaz de propaganda eclesial.

O raciocínio fundamental desta atitude seria mais ou menos deste teor: Se os homens da Reforma Protestante admitiam S. Lucas como autor do terceiro Evangelho e dos Actos dos Apóstolos, se acreditavam na lenda dos tempos medievais pela qual o Apóstolo S. Lucas pintara o retrato da Virgem, como poderiam negar o valor devocional do conteúdo do quadro concebido pelo mesmo autor do Evangelho e que o próprio Evangelista transformara em suporte da sua palavra escrita?

Ao espalharem pelo mundo inteiro as inúmeras cópias do quadro, os Jesuítas nunca perderam de vista o modelo original que se encontrava na mais prestigiada igreja de Roma, dedicada à Virgem Maria. Roma que era a sede do sucessor de Pedro, a quem os Jesuítas juravam fidelidade pelo seu quarto voto. É nesta perspectiva de catolicidade eclesial que se deve equacionar todo o esforço em difundir esta

¹¹ À raiz da celebração do Ano Mariano, a «Pontificia Commissione per l'Arte Sacra in Italia» organizou, na Basílica de Santa Maria Maior, entre os dias 18 de Junho e 3 de Julho de 1988, uma exposição de ícones dos marianos, sob o título genérico: «De Vera effigie Mariae». Nesta exposição estiveram presentes alguns dos ícones mais antigos da cidade de Roma e que ainda hoje podemos admirar nas diversas basílicas e igrejas: «Madonna di S. Maria Nova», «Madonna della Clemenza», «Sancta Maria ad Martyres», «Madonna del «Monasterium Tempuli» e a «Salus Populi Romani».

imagem pelos diversos Continentes, onde quer que estivesse implantada a Companhia de Jesus.

Não é este o momento adequado para traçar o roteiro completo da difusão desta invocação mariana. Oferecemos, apenas, uma breve síntese.

Depois das primeiras cópias da responsabilidade de S. Francisco de Borja, muitas outras foram encomendadas tendo como destino as diversas casas da Companhia espalhadas pela Europa com natural destaque para as residências de Itália e da cidade de Roma. Há notícia de exemplares na Casa Professa do Gesù, no Colégio Romano e nos colégios de Nápoles, Palermo, Messina e Pádua. Fora de Itália, encontram-se em Portugal ¹², Espanha, França, Alemanha, Áustria, Checoslováquia e, particularmente, na Polónia, onde, entre muitos ícones, a «Virgem de S. Lucas» ocupava o segundo lugar, depois da Virgem de Czestochova.

Através da Europa atinge-se o Brasil, com uma cópia na Baía, datada de 1575; no ano seguinte, alcança-se o México, onde foram localizadas quatro cópias.

Entre 1580-1605, isto é, entre a primeira e a terceira Missão no Grão Mongol, temos notícias de que o Imperador Akbar mostrou interesse em visitar a igreja dos Jesuítas que continha duas cópias da Virgem Romana levadas pelo Pe. Rodolfo Aquaviva.

Aberta a Missão da China, em 1583, os principais responsáveis, Padres Michele Ruggieri e Matteo Ricci, empenharam-se, de imediato, na implantação desta devoção:

«Verso il 1600 si ha la prima adattazione secondo i gusti cinesi del quadro della Madonna di S. Maria Maggiore di cui una copia, eseguita in Roma, era stata mandata in China e presentata dal Ricci all'Imperatore nel gennaio 1601; questa prima Madonna cinese non è stata ritrovata che nel 1910. Pochi anni fa, chi scrive potè ritrovare ben 14 immagini sacre, eseguite in Cina verso l'anno 1620, tutte secondo il gusto cinese». ¹³

¹² Estamos a preparar um trabalho-síntese sobre a difusão deste quadro no território português.

¹³ D'ELIA, Pasquale M., *I metodi dei grandi Missionari della Compagnia di Gesù alla luce dei recenti documenti pontifici*, in «La Compagnia di Gesù e le scienze sacre», Roma, 1942.

Depois da Europa, da América, da Ásia, esta devoção conseguia estender-se, ainda no decorrer do séc. XVII, às terras da Abissínia do Continente Africano.

Desta forma a Companhia de Jesus conseguia estabelecer uma ponte, uma relação de comunhão espiritual entre os diversos Continentes e a cadeira de Pedro. O instrumento de união era a Virgem de Roma que a piedade cristã acreditava ter sido pintada por S. Lucas, cujas cópias espalhadas pelo mundo e executadas conforme os rasgos de cada povo conseguiram transformá-la na Virgem universal e sinal de união «*totius Ecclesiae*».

III. A «VIRGEM DE S. LUCAS» DO COLÉGIO DE JESUS DE COIMBRA

Esta longa, mas necessária, introdução permitir-nos-á compreender melhor a razão da existência duma cópia da «Virgem de S. Lucas» na igreja do Colégio de Jesus de Coimbra.

No decorrer dos anos, este quadro mereceu a atenção de vários estudiosos e historiadores da arte. Entre eles, registamos, com apreço, os nomes de António Maria Seara d'Albuquerque ¹⁴, António da Rocha Brito ¹⁵, António Nogueira Gonçalves ¹⁶, Pedro Dias ¹⁷ e Lurdes Craveiro ¹⁸ que se interessaram não tanto por descobrir o significado intrínseco do quadro, como, indagar sobretudo, a origem histórica e a sua autoria. A nossa abordagem visará idênticos objetivos, intentando dar resposta a algumas questões que se prendem com o autor da peça e outras circunstâncias envolventes.

¹⁴ SEARA D'ALBUQUERQUE, António Maria, *Um quadro da Virgem pintado pelo evangelista S. Lucas*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1885.

¹⁵ ROCHA BRITO, António da, *Este belo quadro quinhentista e o Beato Inácio de Azevedo portuense ilustre e mártir*, in «Tripeiro», 5ª série, Ano IX, nº 1, 1954, pp. 6-10.

¹⁶ GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal — Cidade de Coimbra*, Lisboa, 1947, p. 22.

¹⁷ DIAS, Pedro, *Coimbra — Arte e História*, Coimbra, Paisagem Ed., 1989, p. 11.

¹⁸ CRAVEIRO, Lurdes, *João de Mayorga, um pintor aragonês em Portugal no séc. XVI*, in «Relaciones artísticas entre Portugal y España, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 91-109.

III.1. Documento revelador

A primeira questão que se levanta é saber se o quadro que se encontra na capela de Santo António da igreja do colégio de Jesus, de Coimbra coincide com alguma das cópias executadas pelo irmão *João Mayorga*, antes de partir para o Brasil, na companhia do Pe. Inácio de Azevedo.

Seara d'Albuquerque¹⁹ e Rocha de Brito²⁰ opinaram que o quadro da igreja dos Jesuítas de Coimbra correspondia a uma das cópias do artista aragonês. Mais tarde, Lurdes Craveiro, baseando-se na análise das formas e da técnica pictórica, recusou a autoria do Irmão Jesuíta e remeteu a sua feitura para uma data «não anterior ao séc. XVII»²¹.

Comungamos, em absoluto, da opinião formulada e a reforçá-la apresentamos a base documental que confirma o resultado da análise artística da historiadora de arte de Coimbra.

No trabalho de pesquisa sistemática, no Arquivo Romano da Companhia de Jesus, ao consultarmos a colectânea «*Historia et Acta: 1556-1659*», deparámos com uma folha solta que continha a cópia da certidão autêntica de autor do quadro da «Virgem de S. Lucas» da igreja do colégio de Jesus, de Coimbra. A certidão foi passada pelo artista e assinada *mano propria*, a pedido do Pe. Procurador da Assistência de Portugal, em Roma. Muito embora a natureza do documento exigisse grande concisão, o texto fornece-nos dados muito valiosos, tais como: o nome do pintor, a data do começo da pintura, o mecenas que a encomendou e as circunstâncias que envolveram toda a operação. Porque se trata de um documento importante e relativamente curto, decidimos transcrevê-lo na íntegra:

«Coimbra, 1 de Outubro de 1642.

Certifico io Andrea Francia Romano Pittore, che nel mese di Giugno dell'anno 1639 andai alla Chiesa di Santa Maria Maggiore, et ivi alla presenza di due Sagrestani di detta Chiesa ho cavato una copia della Imagine della madonna Santissima, chiamata volgarmente di S. Maria Maggiori, la quale fu dipinta per mano di S. Luca, e la detta copia è riuscita simile alla originale,

¹⁹ SEARA D'ALBUQUERQUE, António Maria, *o.c.*, p. 8.

²⁰ ROCHA BRITO, António da, *o.c.*, p. 8.

²¹ CRAVEIRO, Lurdes, *o.c.*, p. 103.

e da quella prima copia n'ho cavato un'altra, in tutto simile, ad istanza del R. P. Emmanuelle de Lyma Portoghese della Compagnia di Gesù, Procuratore in Roma di tutte le Provincie di Portogallo. E per tanto l'intesso Reverendo Padre mi ha domandato questa fede autentica, scritta e sottoscritta di mia propria mano, al quale anche ho dato lo stesso compasso, col quale allhora pigliai tutte le misure della sudetta Imagine originale dipinta da S. Luca. E per fede di ciò lo giuro sopra il Santo Evangelio questo di primo d'Ottobre, 1642. Io Andrea Francia mano propria»²².

Tradução: «Coimbra, 1 de Outubro de 1642, Eu Andrea Francia, Pintor Romano, declaro que no mês de Junho do ano 1639 fui à Igreja de Santa Maria Maior, e aí na presença de dois Sacristães da dita Igreja executei uma cópia da Imagem da Virgem Santíssima, vulgarmente chamada de Santa Maria Maior, a qual foi pintada pela mão de S. Lucas, e a dita cópia resultou semelhante ao original, e da primeira cópia executei outra, inteiramente semelhante, a pedido do R.P. Manuel de Lima Português da Companhia de Jesus, Procurador em Roma de todas as Províncias de Portugal. E para o efeito o mesmo Reverendo Padre pediu-me esta certidão autêntica, escrita e assinada pelo próprio punho, ao qual ofereci igualmente o próprio compasso com que na altura tirei todas as medidas da dita Imagem original pintada por S. Lucas. E por ser verdade o juro sobre os Santos Evangelhos no dia primeiro de Outubro de 1642. Eu Andrea Francia de meu próprio punho». Temos, portanto e de modo insofismável o nome do artista responsável pela cópia da decantada obra que ilustrou uma das capelas da igreja do colégio de Jesus, em Coimbra.

1.1. O pintor, Andrea Francia

Glosando o conteúdo deste documento, acrescentaremos algumas notas complementares, começando pelo artista que executou as duas cópias. Na altura da nossa estadia em Roma não dispusemos de tempo suficiente para elaborar o roteiro artístico deste «pintor Romano». Fizemos, contudo, uma rápida visita ao «Arquivo Histórico da Academia Nacional de S. Lucas» que nos permitiu concluir que Andrea Francia esteve inscrito como membro da prestigiada Aca-

²² ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS JESU, *Lusitania — Historia et Acta: 1556-1659*, fl. 147.

demia Romana. Tivemos acesso directo à documentação do «*Liber Accademiae S. Lucae*» que regista as Actas das sessões gerais. Na Acta da Reunião Geral da Academia, de 14 de Novembro de 1636, diz-se textualmente: *Fuit facta Congregatio Generalis Accademiae Pictorum et Sculptorum Urbis in qua interfuerunt videlicet [...] Andrea Francia*.²³

Repare-se que a data deste registo está muito próxima de 1639, ano em que Andrea Francia iniciou o trabalho de reprodução das cópias. O facto de estar inscrito na Academia de S. Lucas era, de per si, um dado revelador da qualidade do artista e do valor da pintura.

1.2. O Mecenas, Pe. Manuel Lima

Recorrendo aos cronistas nacionais²⁴ e da Companhia de Jesus²⁵, pode reconstituir-se, com facilidade, o perfil biográfico do mecenas, Pe. Manuel de Lima, que encomendou a obra artística.

Era natural de Lisboa; no primeiro dia de Julho de 1623, entrava no Noviciado da Companhia em Évora; embebido de espírito missionário, embarcou para a Índia, onde aportou, a 1630, juntamente com 25 Confrades, entre os quais, se encontrava um jesuíta de nacionalidade francesa; passados alguns anos, partiu para Roma, onde foi confessor de um Cardeal e desempenhou o Cargo de Procurador dos assuntos da Província de Portugal; no cumprimento desta missão, encomendou, em 1639, a Andrea Francia duas cópias da «Virgem de S. Lucas» de Santa Maria Maior; em 1643, partiu, destinado ao Brasil, um contingente de 15 missionários, sacerdotes e leigos, entre os quais se contava o Pe. Manuel de Lima. O embarque em Lisboa registou-se no último dia de Abril, aportando no Maranhão a 12 de Julho; deste Estado, rumou novamente para Portugal, passando algum tempo no colégio de Angra de Heroísmo. Não resistindo às adversidades climatéricas das ilhas, teve de embarcar, por preceito médico, para o Continente, para a cidade de Évora, onde faleceu a 4 de Julho de 1657.

²³ ARCHIVIO STORICO DELLA ACADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA, *Liber Accademiae S. Lucae*, Congregationes: 1634 al 1674, vol. 43, fl. 18.

²⁴ Cf. MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana*, Coimbra, Atlântida edit., 1966, Tomo III, p. 295.

²⁵ Cf. FRANCO, António, *Synopsis Annalium Societatis Jesu*, Annus 1643, Soc. 104, nº 3.

1.3. Circunstâncias que envolveram o trabalho

Socorrendo-nos dos tópicos filosóficos ou circunstâncias, de Santo Tomás de Aquino²⁶, «*quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando*» e depois de termos abordado o «*quis*» (o autor), o «*quid*» (a obra artística), o «*cur*» (o porquê), resta-nos indagar as restantes circunstâncias que acompanharam o processo da obra realizada por Andrea Francia.

Assim em relação à circunstância de carácter temporal («*quando*») o documento é manifestamente explícito ao assinalar a data do começo da acção pictórica para o mês de Junho de 1639.

Quanto à circunstância de lugar («*ubi*»), afirma-se que o artista Andrea Francia se dirigiu à igreja de Santa Maria Maior a fim de iniciar o seu trabalho, o que prova que a cópia fora executada no local onde se encontrava o quadro, ou seja, que o artista copiou directamente do original, ao contrário da maioria das outras reproduções, executadas a partir de segundas cópias, pormenor que valoriza, sobremaneira, a cópia de Coimbra.

Um terceiro aspecto digno de realce prende-se com o «*quomodo et quibus auxiliis*», isto é, saber as condições em que decorreu o trabalho de Andrea Francia. Em relação à primeira cópia, da responsabilidade de S. Francisco de Borja, tivemos o cuidado de assinalar que a operação transcorreu à distância, porque não se obteve autorização de retirar o quadro da edícula onde se encontrava. Andrea Francia, pelo contrário, foi mais afortunado e gozou de maiores facilidades, visto poder tomar medidas com o compasso e observar, de perto, os pormenores artísticos do quadro original.

Porque se tratava de uma obra artística muito apreciada a exigir forte segurança e de uma relíquia muito estimada que impunha o maior respeito, ordenou-se que toda a operação pictórica decorresse na presença de dois sacristães da basílica de Santa Maria Maior.

Por último e a encerrar este ponto, queríamos sublinhar o gesto de simpatia e reconhecimento do pintor ao oferecer ao Pe. Procurador o compasso utilizado para tomar as medidas do quadro original, facto que de per si o transmudou em preciosa relíquia, guardada com grande estima pelo Pe. Manuel Lima.

²⁶ AQUINO, Santo Tomás de, *Summa Theologica*, I-II, 7, 3.

1.4. Relação entre cópia e modelo

O artista efectuou duas cópias. A primeira, a partir da «imagem da Virgem Santíssima, vulgarmente chamada de Santa Maria Maior, a qual foi pintada pela mão de S. Lucas», tendo o cuidado de pintar uma reprodução «semelhante ao original». Fez, depois, uma segunda cópia, semelhante à primeira», a partir do modelo reproduzido.

Ao falarmos de cópias de uma obra artística, levanta-se imediatamente a questão do grau de similitude entre o modelo e a cópia. Andrea Francia que executa as duas cópias tem consciência da importância deste pormenor e apressa-se a salientar que *la detta copia è riuscita simile alla originale*.

Se compararmos o quadro de Santa Maria Maior com a cópia da igreja de Coimbra, verificamos que, no original, a posição dos olhos da Virgem é ligeiramente oblíqua para a direita, enquanto, na reprodução de Coimbra, as pupilas olham de frente. Ainda em relação à Virgem, enquanto o artista procura representar fielmente a posição dos pulsos cruzados e mantém a colocação simbólica dos dedos da mão direita, omite, contudo, o anel do dedo médio, confirmando a hipótese de estar relacionado, no quadro original, com uma alusão local²⁷. Na representação do Menino, não se notam grandes diferenças, imitando perfeitamente os pormenores do livro e do gesto da mão.

Ao conjunto das semelhanças, nos pormenores, contrapõe-se uma grande diferença estilística, perfeitamente compreensível, entre as duas pinturas. O quadro de Santa Maria Maior pertence ao mundo da pintura bizantina do séc. XII-XIII, enquanto que o quadro de Coimbra, ainda que inspirado nele, é uma pintura italiana do séc. XVII, onde não subsistem os aspectos bizantinos do fundo dourado, da expressão do rosto e dos arabescos dos panejamentos.

Como facilmente se compreende, um pintor Romano, da Academia de S. Lucas, familiarizado com as obras de Botticelli, Miguel Ângelo, Rafael, Tiziano, etc, não poderia exprimir-se, no séc. XVII, com uma

²⁷ A relíquia do «Santo Anel», roubado aos habitantes de Chiusi em 1473, conserva-se num relicário colocado na primeira capela da nave esquerda da catedral de Perugia. O relicário é uma verdadeira jóia, da autoria de Bino di Pietro, Federico e Cesarino del Roschetto. Sobre o altar exibia-se a obra-prima de «Il Perugino», «os Esponsais da Virgem e S. José», que hoje constitui uma das atracções artísticas do Museu de Caen. Em substituição, G. B. Wicar pintou uma réplica para a catedral de Perugia.

linguagem bizantina, da mesma maneira que os destinatários da obra artística de Andrea Francia, os fiéis da igreja do Colégio de Jesus de Coimbra, habituados a novas expressões artísticas, dificilmente entenderiam e aceitariam o estilo bizantino da pintura de Santa Maria Maior ²⁸.

Antes de concluirmos estas anotações, impõe-se dar resposta a uma questão final: partindo do princípio que o quadro da «Virgem de S. Lucas» da capela de Santo António corresponde a uma das cópias executadas por Andrea Francia, pergunta-se pelo destino da outra cópia da mesma encomenda.

A carta ânuia de 1644 — uma data que coincide, na prática, com o ano que Andrea Francia passa a certidão de autor — oferece-nos a chave do enigma ao informar que nesse ano, correspondente ao Reitorado do Pe. Nuno da Cunha, se concluiu a capela doméstica onde existia um arco, decorado com mármore de cores vivas, enquadrando um painel que representava «a imagem da Virgem pintada a exemplo da de S. Lucas» ²⁹. Lamentavelmente só nos podemos valer do documento citado porque quadro e capela desapareceram com as transformações do colégio dos finais do séc. XVIII.

²⁸ O ilustre professor de Coimbra, António Nogueira Gonçalves, na obra já citada, ao descrever a capela de Santo António do Colégio de Jesus, de Coimbra, refere-se ao quadro da «Virgem de S. Lucas» nestes termos: «Mostra uma pintura numa oval, reproduzindo mal a Senhora do Pópulo, de Roma, e a moldura cercada de anjos desnudos». Pela nossa parte, continuamos a pensar que Andrea Francia, como pintor consagrado da Academia de S. Lucas, não teria qualquer dificuldade em reproduzir uma cópia idêntica ao original. Não o fez pelas razões que ficaram expostas.

²⁹ ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS JESU, *Lusitania, Litterae Annuae*, 53, fl. 248v.